

EL SIGLO XX EN LAS ARTES PLÁSTICAS PERUANAS

ÉLIDA ROMÁN

Si dirigimos nuestro interés al campo de las artes plásticas, una visión panorámica del quehacer en el siglo XX, obliga a considerar aspectos que se remontan a la centuria anterior y cuyas características son similares a la historia artística de todo Latinoamérica, al desarrollo paralelo de estados jóvenes con antecedentes comunes, si bien con perfiles étnico-culturales originales definidos y peculiares que inauguraban su independencia, pero que no podían negar o suplantarse radicalmente los hechos de una colonización prolongada y fuerte que, paradójicamente, había proporcionado un hilo común a su perfil general.

La necesidad de determinar las identidades nacionales, sin embargo, posterga su urgencia para este siglo XX que nos interesa y en el que, con los cambios y novedades, las conmociones y las decisiones audaces que tiñen la Historia toda de cada una de las comunidades culturales, surgen las primeras y fuertes rupturas de lo establecido para incorporar las novedades de una modernidad anhelada y necesaria.

Si en la Colonia se había impuesto un esquema iconográfico único, ligado a la evangelización y luego a la imitación de lo gestado en la metrópolis, con la República aparece, por un lado, el fin de ataduras y sujeciones establecidas y, por el otro, la necesidad de crear y promover las figuras propias, los nuevos héroes y líderes. Auge del retrato que tuvo en José Gil de Castro (1783-1841) no sólo



Francisco Laso, "Indio alfarero".

un estupendo artista sino el primero en América al que podemos calificar de internacional.

Junto a esto, la demanda fue derivándose hacia las necesidades de una burguesía que no había abandonado una clara dependencia de los patrones europeos, si bien los preferidos ya no eran los españoles o flamencos sino el francés.

Carentes de un centro de enseñanza y especialización adecuados, los pintores peruanos tenían una meta

común: el viaje a Europa, y eran Francia, España e Italia, en ese orden, los destinos más codiciados.

Esta actitud, producto de las circunstancias históricas y las realidades locales, se dio también en el resto de Latinoamérica, produciendo, en nuestro caso, los exilios masivos de artistas, ansiosos por aprender técnicas y ejercer sus talentos, y hasta lograr un lugar que, por extensión, se convertiría en un logro nacional.

La mayoría de nuestros pintores del siglo XIX partió para no volver, y algunos regresaron brevemente para luego emprender un inmediato retorno hacia condiciones más propicias a su labor.

Uno de ellos, Francisco Laso (1823-1869), ocupa un lugar especial, pues es el primero en mostrar una clara preocupación por el tema peruano, como se ve en su famoso cuadro conocido como "Indio alfarero", en el que un personaje con atavío típico sostiene entre las manos un cerámico mochica, obra que fuera presentada, y aceptada, en importante encuentro parisino.

Así, el gusto, la circunstancia y la residencia en el extranjero inclinaron las preferencias hacia una pintura de género, ligada a cánones académicos, postrománticos, conservadores y rutinarios, aunque exigentes en cuanto a oficio y desarrollo.

Estos mismos pintores, que en muchas ocasiones demostraron cualidades de buenos retratistas¹, no se adhirieron, sin embargo, a los movimientos innovadores y renovadores de la imagen que comenzaban a transformar el arte europeo.

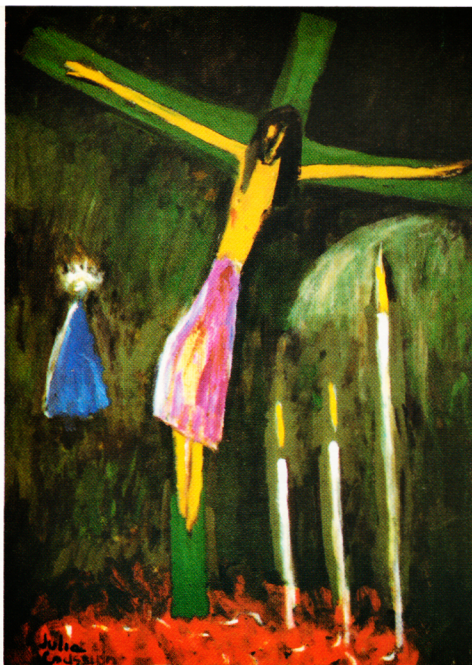
Con este panorama general se inaugura el siglo XX en el Perú, con la mayoría de sus pintores destacados viviendo en Europa, sin centro académico local de importancia que llenara las expectativas de los aspirantes y con un público que se movía en función de parámetros importados.

Sin embargo, la ola de búsqueda de identidad, que tocaba todo el continente, también hizo sentir su presencia.

La fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1918, decisión del presidente Pardo y resultado de la incansable y vehemente prédica de Teófilo Castillo (1857-1922), artista y crítico a quien aún se le debe justo reconocimiento, marca un importante hito en la cronología del arte nacional.

Podemos afirmar que con la aparición de la Escuela comienza el siglo en el arte peruano, pues ella cumple una función definitiva durante las cuatro décadas siguientes y está ligada a todos los movimientos y festividades de importancia que se producían, al mismo tiempo que albergaba a muchas de las individualidades que han realizado un efectivo aporte a la plástica nacional.

Su primer director, Daniel Hernández (1856-1932), que formaba parte de aquel grupo de artistas autoexiliados, regresó al Perú llamado por el gobierno, abandonando una carrera exitosa que



Julia Codesido, "Cristo de la cruz verde".

contaba con premios y reconocimiento. Pese a su formación y a su propia opción estilística, Hernández supo crear los espacios necesarios para el desarrollo de otras instancias plásticas, de manera que dotó a la Escuela de programas y docentes no sujetos a su estilo pictórico o su influencia académica.

Es en estos momentos en los que quisiera ubicar el comienzo efectivo del siglo XX en las artes plásticas², y a partir de los cuales pueden establecer, como auxilio para la síntesis, períodos marcados por la preeminencia de artistas o tendencias bastante definidos.

En 1919 José Sabogal (1888-1956) presenta en Lima su



Daniel Hernández, "Retrato de dama" (detalle).



José Sabogal, "La Santusa" (detalle).

1 "...Y no importa la distancia temporal que los separe: es igual la suerte para todos, el mismo desarraigo en que se mueven, lejanos a la vez de su país de origen y de su lugar de aprendizaje. Defendiendo la pensión de Europa, no querían volver al Perú, y si lo hacían era para volver de nuevo. Quedaban en el aire, dentro de ese mundo pequeño y rígido, reglamentadamente objetivo de la escuela. Por eso fueron pintores de historia y lo mejor que hicieron fue el retrato, porque en él tomaban contacto con una realidad concreta...". Teodoro Núñez Ureta: *Pintura contemporánea* (tomo I), pp. 18-19.

2 "... Hacia 1918, cuando se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes, parecía que las novedades artísticas del nuevo siglo nunca llegarían al Perú. Cuando finalmente aparecieron los jóvenes antiacademistas, no fue en la forma de un estallido vanguardista sino como una reacción nacionalista a los salones de Nueva York y de París...". Mirko Lauer y Élide Román: *Breve panorama de la plástica peruana*. Buenos Aires: Edit. Larrivière, 2000.



Élide Román

Socióloga, crítica de arte y curadora independiente, ha sido directora del Instituto de Arte Contemporáneo, de la Galería del INC y del Museo de Arte Italiano y directora de Cultura de la Municipalidad de Miraflores. Expositora en seminarios y conferencias en diversas universidades e instituciones, ha participado como Jurado Internacional en certámenes en Chile, Ecuador, Bolivia, Colombia, Venezuela y Panamá. Ejerce la crítica desde 1967 y colabora con el diario *El Comercio* desde 1989. Es asesora en Imagen y Programas Culturales para instituciones públicas y privadas.

primera exposición personal, en la que el tema del hombre y el ambiente serrano son presentados con fuerza expresionista y afán reivindicador; Sabogal es aceptado de inmediato por un público bien predisposto hacia esta nueva corriente de rescate de los valores propios y ancestrales.

Fuerte personalidad y segura convicción son dos de los factores que hacen de Sabogal un líder para un grupo de artistas que han conservado el nombre de indigenistas, pese a que en su momento rechazaran este rótulo por limitativo.

Este grupo, del que son sus figuras más reconocidas Enrique Camino Brent (1909-1960), Camilo Blas (1903-1985) y Julia Codesido (1883-1979), y cuyo principal objetivo fue la puesta en valor y la exaltación del tema peruanista, dominó por muchos años la escena plástica local, a lo que contribuyó la designación de Sabogal como director de la Escuela de Bellas Artes en 1932.

La opción estilística de Sabogal, influida por cierta pintura española (p.e., Anglada Camarassa), el espíritu del muralismo mexicano y la obra del argentino Bermúdez, tuvo un impacto importante en sus seguidores, aunque, sin considerar estos antecedentes, es Julia Codesido quien, en el ámbito plástico, logró una imagen propia, alejada de facilismos y modas, audaz en su concepción estilística, y sin duda resultado de la formación y experiencia visual de la autora³.

En forma paralela a este surgimiento del indigenismo, algunos artistas optaron por el reencuentro con lo nacional sin apartarse de principios académicos y sin agruparse en torno de postulaciones extraartísticas, anteponiendo metas

estéticas a cualquier propuesta ideológica. Tal es el caso de Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931), cuya temprana desaparición privó a la escena nacional de la obra de quien se proyectaba como un estupendo artista.

Dentro de esta opción se puede mencionar a dos pintores: Ricardo Flórez, quien cultivó un postimpresionismo tardío, cercano a un puntillismo ortodoxo, y Apu-Rimak (Alejandro González Trujillo), a quien en más de una ocasión se le ha asimilado al indigenismo, pero que es uno de los pocos que incursionó en renovaciones de la imagen al aplicar instrumentos alcanzados por las entonces recientes vanguardias.

Otro artista de interés fue Macedonio de la Torre (1893-1981), quien había tomado contacto y asimilado propuestas de la Escuela de París. Regresó a Lima en los años 30 y expuso sus obras sin mayor repercusión.

Por razones naturales y evolutivas, el indigenismo, que de contestatario había pasado a oficializarse, recibe como respuesta una corriente de cuestionamiento y de clamor por nuevas instancias y proposiciones.

Se sabe de nuevas posibilidades, y sobre todo las nuevas generaciones exigen una mayor libertad y acceso a las novedades plásticas.

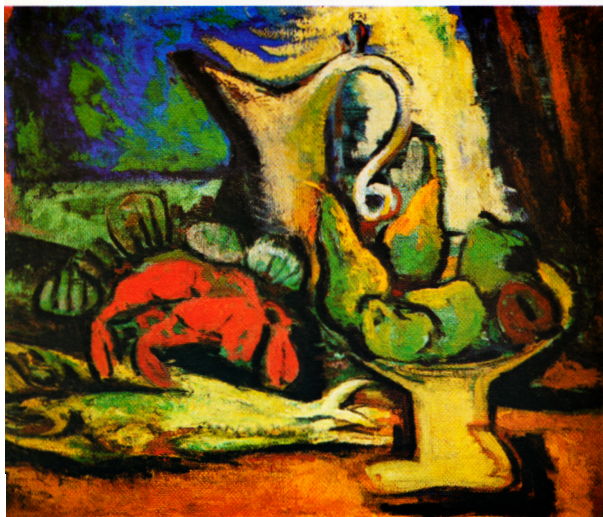
En 1938 se organizó el Primer Salón de Artistas Independientes, gesto claro y contundente de la resistencia que el oficial indigenismo había producido.

En 1943 se llevó a cabo una segunda edición, en la que está presente otra de las figuras que sería definitiva en la pintura peruana, Ricardo Grau (1907-1970), quien, nacido y educado en Europa, había llegado al Perú en 1939 con un espíritu abierto e iconoclasta y una enriquecedora experiencia,



Enrique Camino Brent, "Balcón de Herodes" (detalle).

Ricardo Grau, "Bodegón".



³ "... El Indigenismo fue un fenómeno muy característico y congruente con el momento de su primacía. En 1920, el país comenzó a tomar conciencia de sí mismo, y a traducir esa conciencia en acción ideológica, en programática partidaria y en pugnacidad política. Fue una etapa de intenso nacionalismo reivindicacionista. En el arte, el Indigenismo encarnó esa misma actitud emotiva...". J.M. Ugarte Eléspuru: *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Edit. Universitaria, 1970.

Sérvulo Gutiérrez,
"Paisaje".



que lo había puesto en contacto con los más recientes e innovadores procesos artísticos.

Surge la posibilidad de destrucción de la imagen admitida; la aparición de la abstracción hasta ese momento impensada en el medio local se vuelve uno de los puntos extremos del tradicional combate entre universalismo y localismo.

Pero también existen otras influencias o posibilidades. Una de ellas es el cubismo en algunas de sus facetas o derivados, que encuentra su mejor intérprete en Carlos Quípez Asín (1900-1983), influencia que aparecerá claramente en los artistas de la generación siguiente, como Tilsa Tsuchiya (1936-1984), Daniel Yaya (1936) o Alberto Dávila (1912-1988), por citar a los más destacados, en una primera etapa de su obra que rápidamente fue variando y dirigiéndose hacia tendencias distintas.

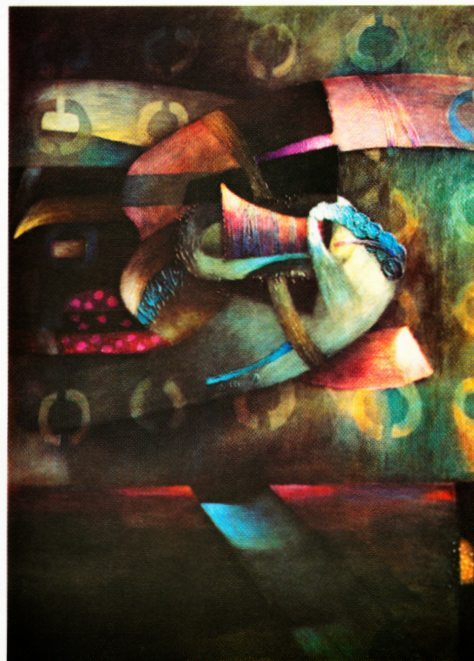
Caso especial, en el período que va de mitad de los años 40 hasta fines de los años 50, lo constituye una presencia distinta y única en la pintura peruana, Sérvulo Gutiérrez (1914-1961). Personalidad multifacética y exagerada la de este artista, quien excede toda categorización y logra con gran facilidad adquirir sesgo de mitología social. Auto-didacto e iconoclasta, Sérvulo rescata, de alguna manera, esa visión romántica y trágica del artista excesivo y desaforado, imprevisto y siempre genial. Apoyándose en un innato talento para la expresión y una absoluta libertad para la ejecución, su obra, que no tuvo seguidores o discípulos y que aún se mantiene fuera de categorizaciones clásicas, logra marcar un punto de no retorno en cuanto a aceptar la absoluta libertad, al margen de cánones académicos tradicionales.

El resultado de la irrupción de lo no-figurativo (abstracto) en el ámbito local fue la aparición de un arte que buscaba reivindicar y exaltar lo local con los instrumentos que la universalidad proponía. Sin duda, el mayor y eficiente acierto provino de la obra de Fernando de Szyszlo (1925), quien no vacila en entregarse a un expresionismo abstracto que, sin embargo,

conservaba rasgos simbólicos renovados, y logra una fuerza no sólo representativa sino desencadenante de procesos ligados a la emocionalidad, que permitieron reconocer un carácter "peruano" a través de un informalismo expresionista que lograba notas simbólicas efectivas.

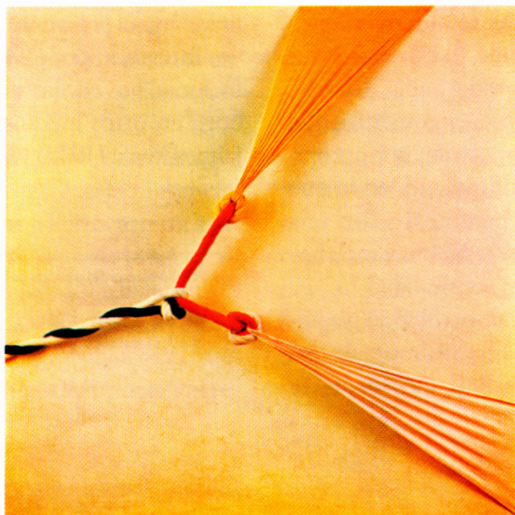
La llamada Generación del 50 ha sido definitiva en el ingreso de la plástica peruana a una modernidad deseada, a un vocación de inserción dentro del panorama contemporáneo del arte occidental. La preeminencia de un abstractismo que se preciaba de vanguardismo encontró fuerte adhesión en varios de sus más connotados actores y marcó un momento crucial en la cronología del siglo. El papel de la agrupación Espacio, liderada por el arquitecto

Luis Miró Quesada, fue relevante en la fuerte polémica que suscitó la presencia de las nuevas tendencias y sirvió de importante bastión conceptual para su defensa. Szyszlo, que jugó un papel protagónico en este debate, pertenece a esta Generación del 50, en la que las más diversas



Fernando de Szyszlo, "Innombrables VII" (detalle).

Jorge E. Eielson, "Quipus 7".



opciones fueron tomando realidad a través de artistas de innegable talento creativo. Jorge Eduardo Eielson (1923), Jorge Piqueras (1925), Emilio Rodríguez Larraín (1927), Benjamín Moncloa (1927), Ricardo Sánchez (1912-1981), Alberto Dávila (1912-1988) son algunas presencias notables dentro de este grupo.

En cuanto a la figuración, que buscaba ser imagen de una intención social, aparecen los nombres de Alfredo Ruiz Rosas (1926), cercano al real-socialismo, y Teodoro Núñez Ureta (1912-1988), quien desarrollara una intensa actividad muralística por esos años.

Gerardo Chávez, (sin título).



La aceptación de la pintura del cajamarquino Mario Urteaga (1875-1957), a quien se ha rotulado como un pintor perteneciente al movimiento indigenista o como un primitivo (*naïf*), marca un interesante momento de 'mirada hacia dentro'. Ambas categorizaciones esgrimen argumentos que parecieran demasiado frágiles y obvian una aproximación estética de mayor profundidad, en la que podría encontrarse un claro parentesco con una tradición de imágenes propias, resueltas y reelaboradas a través de una especial sensibilidad ⁴.

En la década de los 60 se van perfilando numerosos estilos y tendencias. El resultado de las novedades que la Escuela de Bellas Artes había



Mario Urteaga, "La curación del daño".

incorporado comienza a aparecer en las nuevas generaciones de artistas. La Escuela de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dirigida por el maestro

Adolfo Winternitz, comienza a ocupar un importante espacio en la enseñanza y el entrenamiento de los jóvenes artistas.

Varios de los pertenecientes a estas nuevas generaciones transitaron un breve período por la abstracción, para luego tomar rutas alternativas.

La aparición de una corriente influida por cierto surrealismo, más ligada a la poesía y el tratamiento de lo onírico, comienza a perfilarse y sienta sus reales como uno de los estilos característicos que llega hasta hoy.

Tilsa Tsuchiya (1929-1984), Gerardo Chávez (1937), Venancio Shinki (1932) y Carlos Revilla (1940), el más cercano a una ortodoxia surrealista, son sus exponentes principales. Dentro de una vía ligada a lo mitológico y ancestral, Alberto Quintanilla (1934) despliega una iconografía ilustradora de tradiciones.

Los acercamientos a una geometría 'sensible' (utilizando la categorización de R. Pontual) tuvieron sus cultores en Judith Westphalen (1922-1976), Leslie Lee (1935), Gastón Garreaud (1934) y Milner Cahuaranga (1932), los tres últimos ligados a una búsqueda de iconografías ancestrales que no llegan a establecer una corriente de seguidores. Es en esta década en la que la crítica y el mercado artístico comienzan a consolidarse tímidamente.

Un nuevo vanguardismo hace su aparición, influido por el *pop art* y el *opt art*. El Grupo Arte Nuevo, integrado por jóvenes artistas, realiza presentaciones novedosas y afiliadas a los conceptos en boga en otros medios. Emilio Hernández (1940), Jaime Dávila (1938) y Gloria Gómez Sánchez (1922)

4 "... A diferencia también de los indigenistas, que adoptaban maneras derivadas del postimpresionismo, del expresionismo de la corriente muralista mexicana, Urteaga ofrece una espléndida síntesis de nuestro arte del siglo XIX en sus vertientes académica y popular, provinciana y cosmopolita, imprimiéndoles connotaciones inusitadamente contemporáneas...". Gustavo Buntinx y Luis E. Wuffarden: "Mario Urteaga - Catálogo razonado". Tercera Bial de Trujillo, 1987.

fueron sus principales nombres, a los que debemos sumar los de Luis Arias Vera (1932) y Jesús Ruiz Durand (1940).

Hacia la década de los 70 vuelve a surgir un sentimiento nacionalista, producto de las circunstancias del momento, y se plantea una polémica entre arte erudito y arte popular, que incluye el otorgamiento del Premio Nacional a Joaquín López Antay, retablista ayacuchano.

Dentro de la línea que señalamos, de inspiración surrealista y lírica, en esta década hacen su presentación dos artistas notables: Humberto Aquino (1947) y Leoncio Villanueva (1947). Inicialmente adherentes a una pintura de la imaginación y la fantasía, en poco tiempo la abandonan, aunque sin rupturas estridentes, para desarrollar el primero un dibujo preciosista e inspirado en cierta mística del pasado, y el segundo un claro acercamiento a los discursos conceptuales y el comentario crítico sobre la duda y la ambigüedad de los códigos.

Otra tendencia que comienza a manifestarse con fuerza y que cobrará progresivamente más seguidores, hasta llegar al presente, es el expresionismo, que tiene en este período a Víctor Humareda (1920-1986) como su más claro exponente. Quizá el artista más destacado de este movimiento es José Tola (1943), quien luego de una corta etapa ligada a la obra de Tilsa incursiona en una pintura en la que la pasión, la violencia y la furia encuentran elocuente presencia.

Instancias personales, no ligadas a movimientos y tercamente independientes, son la presencia de tres artistas notables: Cristina Portocarrero, hoy ligada a un esquema conceptual y una preocupación ecológica; Luz Negib, hurgadora incansable en metáforas visuales que abarcan desde lo crítico social al paisaje esencial y Julia Navarrete, que ha logrado una síntesis extraordinaria entre

abstracción y figuración con una obra original y fascinante.

Apoyada y alentada por el gobierno militar del momento (1968-1976), de carácter popular e intención reformista, una corriente reivindicadora del campesinado y las clases populares, desarrolló imágenes que, originalmente concebidas para el afiche propagandístico, alcanzaron dimensión de icono (v.g., Túpac Amaru). Ruiz Durand (quien con acierto rotulara como 'pop ahorado' estas expresiones)

alcanzó especial eficacia en este ámbito al combinar *pop* y afichismo. Este hecho se remarca porque significó, por su aceptación masiva inmediata, una suerte de entrenamiento visual para futuras manifestaciones, como las pintas murales, el *graffiti*, los carteles populares, etc.

Actividades promovidas oficialmente propiciaron la unión de imágenes tradicionales agrarias y la de las nuevas comunidades urbanas, productos de migraciones internas, de manera que se gestaban nuevas

alternativas para los inquietos artistas jóvenes. "Arte al paso", creación colectiva del Grupo Huayco, produce una obra que marca un hito: Sarita Colonia representada en un cerro limeño con miles de latas vacías de leche evaporada, lo que permitía dos lecturas: el fervor de la creencia popular y el comentario erudito a través de una realización intelectualizada.

Huayco no tuvo permanencia, pero su actividad dejó una impronta que ha marcado, hasta ahora, un amplio sector de la producción artística joven, y se convirtió en antecedente claro de instalaciones exitosas realizadas años más tarde, como las que realizaran Esther Vainstein (1947) y Eduardo Llanos (1961). La primera buscó símbolos precisos y utilizó para ello economía de instrumentos, tal como sucede con su pintura de caballete o sus dibujos de tamaño heroico que



Leoncio Villanueva, "Paisaje Vigilado".



Hernán Pazos, "Enséñame tu sexo".

metaforizan el paisaje. Llanos concibe y crea sus instalaciones a partir de iconos populares urbanos, de manera que amarra el *kitsch* y sentimentalismo en una amalgama que habla del lugar común y el lenguaje cotidiano.

Cercano de estos artistas está Hernán Pazos (1952), quien ha planteado decodificaciones, búsquedas semióticas, destruyendo y recreando imágenes no objetivas, dispuestas en espacios dinámicos y cromáticamente vibrantes a las que complementa, opone o acompaña con otras referenciales, por lo que crea duda sobre certeza o cuestiona el contenido propuesto. Dentro de esta línea, aunque con otros instrumentos, se destacan Mariella Agois y Eduardo Tokeshi, quien "... de la pintura como valor en sí, pasa a los valores de la significación...". Aunque con una relectura de la historia y sus iconos, pero con afán revelador e inquieto, Moico Yaker realiza una obra en la que la figuración juega el papel de instrumento punzante para la reflexión amplia.

Pero la abstracción no ha sido desechada, y buena prueba de ello es la presencia exitosa de un pintor como Ramiro Llona, si acaso uno de los más reconocidos internacionalmente, quien incorpora elementos de figuración a su obra.

Dentro de una línea abstraccionista, aunque con motivaciones diversas, las pinturas de Ricardo Wiesse, Armando Williams y Alberto Grieve alcanzan notable calidad. El primero aún inspirado en iconografías previas, los otros dos en un informalismo pictórico en el que color y materia se van alternando en un propósito sin voluntad representativa.

La problemática urbana, urgente y demandante a partir de la mitad del siglo, es el eje de la pintura de Carlos Enrique Polanco y Piero Quijano, quien ha logrado una visión personal e inquietante del mosaico humano y la escenografía viva donde transcurre su vida.

A esta dupla sigue, desde fines de los años 80 y a través de toda la década siguiente, un conjunto de pintores de clara definición, fuerte imagen y agudo comentario, que pueden ya nuclearse bajo un rótulo de propuesta común.

A comienzos de los años 90, una verdadera eclosión de talentos jóvenes nos pone ante la realidad de una globalización que también nos alcanza. Los instrumentos visuales utilizados son comunes a casi todo el orbe. Las preocupaciones vitales, sean íntimas o sociales, reciben respuestas parecidas.

A la frecuente utilización de medios que trascienden el tradicional concepto de pintura se suma una clara, por lo menos entre nosotros, adhesión a lo personal y privado, a lo individual e íntimo, a la observación desencantada y la pretensión atemporal o ambigua que se vale de todas las capacidades formales posibles, ajenas a estilos o movimientos y más bien utiliza instrumentos, varios de ellos elaborados en simultáneo.

Muchos son los nuevos nombres, todos ellos presencias que provocan claras y entusiastas promesas. También notorias confusiones y ese necesario caos interno y generador en el que se espera, con interés y un toque de alegría expresiones válidas a nuestro tiempo. Hacer una enumeración sería injusto. Dejar la expectativa abierta, una obligación. 